

Художники Большого театра

(Окончание. Начало на 2-й стр.).

новками советских опер. Так, во многом переломное значение для декорационного искусства Большого театра второй половины 50-х годов имела постановка оперы «Мать» Т. Хренникова, в которой Рыддин впервые на оперной сцене ввел принцип единого

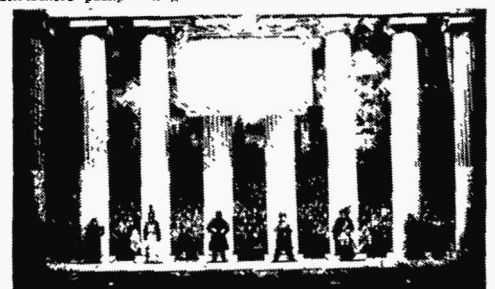
гик средствами сценической живописи, стал С. Вирсаладзе в балетных спектаклях Ю. Григоровича. В этих спектаклях была достигнута высочайшая степень сценического синтеза на основе глубокого постижения музыкальной драматургии средствами танцевального и живописного симфонизма



Эскиз оформления П. Вильямса оперы «Евгений Онегин». Второй акт.

образа: объемные статические знамена воплощали тему революционной борьбы и являлись своего рода действующим элементом оперы. Их движение решало важнейшую задачу создания непрерывности развития музыкального и сценического действия. Динамическая структура свободно меняющегося в пространстве и во времени декорационного образа открывала возможности непосредственного пластического раскрытия динамики

Живописный симфонизм Вирсаладзе выражается в непосредственном раскрытии драматургии музыкальных действ через сложное развитие колорита, точное построение художником — в точном расчете на соответствующую хореографию Григоровича — как своего рода живописно-танцевальное действие спектакля. Это качество сценического мышления Вирсаладзе делает его театральным живописцем нового типа.



Эскиз оформления В. Рыддина оперы «Война и мир». Пролог.

лейт-тем музыкальной драматургии, что было затронуто, когда художники мыслями оформление как следующие друг за другом статичные картины мест действия. В этом было главное значение этой рыддинской работы для развития декорационного искусства Большого театра, несмотря на то, что ее собственный образный строй находился в известном противоречии с музыкальной оперой: художник пренебрег лирическими, интимно-бытовым песенным характером музыки, он стремился создать монументальный сценический памятник героям первой русской революции.

Такая противоречивость была присуща и другим произведениям художника — постановкам «Войны и мира», «Судьбы человека», «Неизвестного солдата». Ее первопринцип заключался в особой сложности исторически закономерного процесса качественного преобразования поэтики декорационного искусства Большого театра. Рыддин, на долю которого выпало начать этот процесс и в то же время связать новые поиски с традициями декорационного искусства прошлого, нередко останавливался на новых принципах поэтики, открывающие возможности непосредственного раскрытия музыкальной драматургии, художник зачастую продолжал ориентироваться преимущественно на литературную, историческую и т. д. основу оперы.

ХУДОЖНИКОМ, которому удалось преодолеть это противоречие и решить проблему выражения музыкальной драматур-

Евгений лишь некоторые из сценических образов, созданных Вирсаладзе и Григоровичем в результате такого живописно-танцевального действия. В «Каменном цветке» — это образы драгоценных камней и ярмарки. В «Легенде о любви» по законам живописного и танцевального симфонизма раскрывались темы золота и природного шествия, ропсала культиминационная сцена погони и др.

Если Вирсаладзе слышит в музыке «Сильней красавицы» образ сада, то ему нет необходимости этот сад изображать в виде живописной декорации. Сад расцветает на самой сцене, представляя в виде живописно-танцевальной картины. В первом акте — это лесной сад, светло-зеленый, нежно-салатный с живыми гирилами цветов. Во втором акте — осенний, словно образный барьером. А когда тема сада кончается, сцена пустует, принц оказывается уже в трагической серебристо-черной среде умершего леса, из которого его выводит сиреневая тема доброй феи. Вводя те или иные цветовые пятна, художник свободно живописует сценическую картину. Одевая туфли женщин в белые с желтым платьи, он заливал сцену солнечным лучом, который затем постепенно уходил, вытесненный черной группой феи Карабос.

Незабываемые сцены востания в «Спартак», образы боя и причины в «Иване Грозном», представляющие как традиционные, поэтические симфонические картины, созданные средствами хореографии и изобразительного искусства. В состав метода «живописно-

го симфонизма» у Вирсаладзе входит и решение традиционной задачи декорационного искусства — изображение «места действия». Понимает же «место действия» Вирсаладзе как обобщенную живописно-пластическую среду, колористически и конструктивно объединяющую спектакль.

Таким «местом действия» и «Каменном цветке» была увеличенная до масштабов сцены Большая зала, над которой висела шпалера, из которой выходили герои балета и в которой возникали те или иные живописные картины. Хореографическое действие «Легенды о любви» как бы сходило со страниц старинной книги, покрытой мотивами древних восточных миниатюр. Герой «Щелкунчика» совершал путешествие по многолетней елке, которая казалась сложной и многообразной, как сама жизнь. Римские камни, хранящие память веков, стали декорационным образом «Спартак», а три полу-круглые обиды, как пластическая концентрация существа древнерусской архитектуры, являлись точной и емкой театральной формулой и едким, функциональным трансформируемым образом балета «Иван Грозный».

ЗНАЧИТЕЛЬНЫМ, во многом новым и итересным было оформление художником Н. Золотарева прокофьевской оперы «Повесть о настоящем человеке».

Художник Н. Золотарев создал единый пластический образ дороги, которая соединяла малодраматическую характерную оперу. По этой дугообразной дороге, отбывавшей крутым выражением, пола разнородных летчик, по ней он возвращался в жизнь, в строй. Действие развивалось непрерывно, ему как бы аккомпанировали изобразительные мотивы фрагментов замерзшего, разбитого войной леса, затем весенней природы, связанной с темой преодоления Мересьевым внутреннего кризиса, затем руины Сталинграда и пронзенное лучами прожекторов небо, в котором возматрился в строй. Мересьев одерживал свою первую победу.

В кульминационные моменты спектакля, как своего рода изобразительные контрапункты, резко отступали, перекрывая сценическое пространство, узкие полотно: стальное и ярко-красное — в сцене смерти Комиссара. Значение этого спектакля было в решительном преодолении оперной красноты, помпезности, традиционности, а противонаправленные тенденции — выразительности традиционной системы «декораций и иллюзорных пейзажей», среди которых, по словам Эйзенштейна, не место музыке Прокофьева.

В СОВРЕМЕННЫХ оперных постановках театра решение проблемы раскрытия музыкальной драматургии средствами декорационного искусства выдвинуло последовательно и плодотворно ищет В. Левенталь. В его творчестве претворимым, с одной стороны, достижения пластической культуры постимпрессионистической живописи и с другой — современные открытия искусства мировой сценографии. Левенталь не чужд и опыт его предшественников: так, в последней его постановке «Зори здесь тихие» К. Молганова можно было почувствовать продолжение и развитие на качественно новом уровне и средствами современной светотехники поисков П. Вильямса решения сценического пейзажа — жилого, дышащего, эмоционально изменчивого.

Но главные спектакли Левенталь на сцене Большого театра — это постановки прокофьевских опер «Семен Котко» (1970) и «Игроки» (1974) в режиссуре В. Покровского. В этих спектаклях получили воплощение те размышления о характере музыкальной драматургии Прокофьева, которые складывались у художника в процессе постановки других опер. Балетная композиция на сценах разных театров. «Прокофьев, пожалуй, как никто другой из современных композиторов,

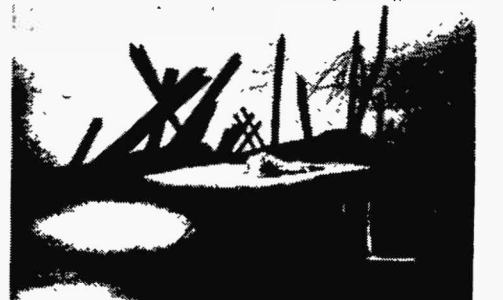


Оформление С. Вирсаладзе к балету «Иван Грозный». Первый акт.

ров, — писал Левенталь, — требует точности сценического решения, необычной образности формы, выразительности, строгого отбора каждого сценического эффекта, предельной эмоциональности цвета и еще по-прокофьевски ясной и строгой мысли — во имя чего все это делается».

В «Семене Котко» Левенталь стремился найти пластическое

опытный образ, в котором нахваление и непокаяние, сфажженность, мнимость, великосветского курорта, и трагическая этой теме динамика — тема бесконечной рулетки, и титаном героя, которая никак не могла быть мерилом объяснения Алексея Полины, а затем поднимала вверх и на протяжении всей тины игорного дома вис



Оформление Н. Золотарева к опере «Повесть о настоящем человеке». Первый акт.

выражение разнохарактерных частей оперы — от эпоса до быта, сведенных Прокофьевым в полифонически сложную монотонную композицию музыкальной драматургии. Структура изобразительного образа складывалась из трех основных компонентов: живописной панорамы, меняющегося согласно музыке неба, молчаливых вальдубленной, разрезанной черными бородами земли, а на первом плане находилась несло расцветившая, бытово достоверная горница, смешивавшаяся безымянной хатой, плетнями, стопом сена, березовой рощей и другими фрагментарными обозначениями конкретных мест действия.

Раскрывая музыкальную драматургию «Игрока», Левенталь создает многогранный декораци-

онный образ, в котором нахваление и непокаяние, сфажженность, мнимость, великосветского курорта, и трагическая этой теме динамика — тема бесконечной рулетки, и титаном героя, которая никак не могла быть мерилом объяснения Алексея Полины, а затем поднимала вверх и на протяжении всей тины игорного дома вис

верхней части сцены, создавая большую остроту драматического напряжения. Существует очень правдивое суждение о том, что истинные творческие возможности театрального художника проверяются с одной стороны, Шекспиром, а с другой — Большим театром. Далеко не все выдерживают испытание Большим театром. Художники, о которых шла речь не только выдержали такое испытание: они создали историю декорационного искусства советского Большого театра, определили и определяют высокий уровень его изобразительной культуры. Их лучшие произведения являются основой для дальнейших творческих поисков.



Оформление В. Левенталь к опере «Игроки».

Зам. ответственного редактора И. Г. АГАФОННИКОВ.